

Frida Kahlo'nun Mekânları: Otoportrelerde Retorik Analiz Denemesi

Dr. Öğr. Üyesi Serap Durmuş Öztürk
Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü
serapdurmus@ktu.edu.tr

Araş. Gör. Zeynep Sadıklar
Karadeniz Teknik Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü
zsadiklar@ktu.edu.tr

Özet

20. yüzyılın özgün ve ayrıcalıklı sanatçılarından olan Frida Kahlo, kendi iç dünyasını cesur ve özgür bir biçimde ortaya koymadaki başarısını otoportreleri aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Sanat ve mimarlık disiplinlerinin ortak temsil ortamı olan mekân olgusu ise, disiplinlerarası ilişkinin ortaya konmasında bir alternatif olarak gündeme gelen ve bu ilişkiyi sorgulayarak bir ikna eylemi haline getiren kuramsal yaklaşımların bir parçası olarak görülebilmektedir. Mekân olgusunu merkeze alarak otoportrelerdeki kullanımını örnekleyen bu makalenin amacı, Frida Kahlo'nun eserlerindeki mekânsal izleri analiz etmektir. Sanat eserinde retorik araştırması fikrinden hareketle ortaya çıkan çalışma, sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkide var olan çeşitli temsiliyetlerin arketipal bir figür olarak analizini konu edinmektedir. Bu bağlamda bir yöntem/biçim/usul denemesi olarak dört aşamadan oluşan ve analiz yönteminin araçlarını oluşturan retorik duruşlar kavramı seçilmiştir. Sergileme, tartışma, betimleme ve hikâyeleme olarak dört kategoride detaylanan retorik duruşlar yoluyla otoportre ve mekân arasındaki ilişki kuramsal bir düzeye taşınarak, sanat ve mimarlık arakesitinde bir etki ve ikna alanı oluşturulması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık, Mekân, Retorik Duruşlar, Frida Kahlo, Otoportre.

Spaces of Frida Kahlo: Rhetoric Analysis in Self-Portraits

Abstract

Frida Kahlo, one of the 20th-century genuine and privileged artists, has accomplished the success of his inner world in a brave and liberal way through self-portraits. Space, which is the common representation environment of art and architecture disciplines, can be seen as a part of theoretical approaches that come into the day as an alternative in revealing the interdisciplinary relationship and make this relationship a question of persuasion. The aim of this article, which centers on the use of space in the self-portraits, is to analyze the spatial traces of Frida Kahlo's Works. The article, which emerges from the idea of rhetorical research in the work of art, deals with the analysis of various related representations between the artist and the work of art as an archetypal figure. In this context, the concept of Rhetorical Modes, which consists of four steps and constitutes the means of the analysis method, has been chosen as a method / form / style experience. Through the rhetorical postures detailed in four categories as Exposition, Argumentation, Description and Narration, the relationship between self-portrait and space was moved to a theoretical level and an effect and persuasion field was created in the intersection of art and architecture.

Keywords: Architecture, Space, Rhetorical Modes, Frida Kahlo, Self-portraits.

Giriş

Mimarlık ve sanat disiplinleri her zaman yeni, heyecan verici ve özgün olanın arayışı içinde olmuştur. Bu arayış, araştırmacıları disiplinlerarası ortaklıkların farkına varmaya veya disiplinlerin birbirlerinden farklılaştıkları noktaları keşfetmeye davet etmektedir. Mimarlık ve sanat disiplinleri arasındaki en önemli ortaklıklardan biri ise şüphesiz mekândır. Mimarlıkta mekân; yer'i tanımlayan, oluşturulan boşluklara anlam vererek onları tanımlı hacimler haline getiren bir olgudur. Sanatta mekân ise; hem eserin kendisi hem de onun çevrelediği yer'i tanımlayabilmektedir. Her iki disiplinde de mekân, ürünün/eserin kendisi veya ona arka plan oluşturacak sahnesi/zemini olabilmektedir.

Mimarlık ve sanat disiplinlerine sıklıkla konu olan mekân olgusunu, ünlü ressam Frida Kahlo'nun otoportreleri üzerinden inceleyen bu çalışma; mimarlık ve sanat arasındaki disiplinlerarası ilişkinin ortaya konmasında bir alternatif olarak gündeme gelmektedir. Bu bağlamda disiplinlerarası ilişkiyi sorgulayan ve bu ilişkiyi bir ikna eylemi olarak ele alan retorik duruşlar (rhetorical modes), otoportrelerdeki mekân olgusunu tartışmaya açan araçlar bütünü olarak önerilmektedir.

Ayrıcalıklı bir sanat ve aynı zamanda disiplin olarak retorik, etkileme ve ikna etme alanları ile ilgilenmektedir (Durmuş ve Gür, 2017:107). Etkileme, okunabilme, tanınma, anımsanabilme gibi hedefleri nedeniyle sembolik bir eylem olan retorik; özdeşleşme amacına hizmet eden bir kuramsal yaklaşım biçimidir ve ikna eylemini özdeşleşme yoluyla ortaya koymaktadır (Çebi, 2008:183). Bu yönüyle retorik, mimarlık ve sanat arasındaki ilişkide mekânsal açıdan çeşitli özdeşleşmeler olup olmadığına yönelik yeni araştırma sorularını gündeme getirebilmektedir.

Batı'da 'retorik', Doğu'da 'belagat' olarak adlandırılan söylem üretme biçimi, neredeyse iki ayrı dünya görüşünün aynı amaçla ve farklı sınıflandırmalarla oluşturulduğu bir sanat olarak değerlendirilmektedir. Aristoteles, pratik bir sanat olan retorik'in kuramsal verilerinin olduğuna, özne ile çalışmaktan hoşlandığına ve üretken bir sanat olarak değerlendirildiğine işaret etmiştir (Eck, 1999:121). Dolayısıyla her şeyin retorikinden söz etmek mümkündür.

Tüm bunların yanında mimarlık ve sanat arasındaki ilişki bazen yakın ve karmaşık, bazen de mesafeli ve yalın olmuştur. Yüzyıllar boyunca sanatçılar ve mimarlar aynı zanaat grubunun üyeleri olarak hem tasarlayan, hem inşa eden, hem de sanatsal yaratıyı ortaya koyan kişiler olarak yetiştirilmişlerdir. Bu konuda Tanyeli (2006:47); sanatçının estetik ve entelektüel içerikli bütün alanlarla ilgilenecek geniş ufuklu biri olduğuna yönelik bir kimlik tanımı yapmaktadır. Her türlü alanda güçlü etkiler bırakmış olan yapıbozum hareketi ile birlikte, modern sanat ve postmodern sanat biçimleri deforme edilerek; geniş ölçekte izlenen imgelerin parçacı ve eklektik hale geldiği bir döneme girilmiştir (Durmuş Öztürk vd., 2018:468). Tek anlamlılığı reddeden bu heterojen tavır, imgenin istikrarını zedeleyerek sanatçıları yeni bir üretim biçimine doğru teşvik etmiştir (Harvey, 2003).

Tam da bu noktada özgün ve radikal çalışmaları ile karşımıza çıkan ressam Frida Kahlo, eserlerindeki mekân temsillerin farklılığı ve orijinalliyi açısından incelenmeye değer görülmüştür. Sıklıkla denediği ve çalışmalarının büyük bir bölümünü oluşturan otoportrelerinde, kendi yaşamına ait fiziksel ve duygusal sarsıntıların mekânsal izlerini görmek mümkündür. Bu mekânsal izin sürülmesinde ise, bir araçlar bütünü olan retorik duruşlardan yararlanmışlardır. Bu yolla oluşturulan retorik analiz denemesinde; otoportre ve mekân arasındaki ilişkinin ikna edici tavırları ortaya konarak, mimarlık ve resim sanatı birlikteliğine farklı ve yeni bir bakış açısı getirilmektedir.

Frida Kahlo'nun Yaşamı ve Sanatı

“Kendimi resmediyorum çünkü sıklıkla yalnızım, çünkü en iyi yaptığım şey bu.”

Frida Kahlo (Fuentes et al, 2016).

Frida Kahlo'nun çocukluk çağında başlayan hayata tutunma mücadelesi, tüm yaşamını ve sanat hayatını etkileyen bir süreklilik içinde gelişerek çağının çığır açan ve önemli ressamlarından biri olmasını sağlamıştır. Birçok ressamın aksine hayalleri değil, gerçekleri resmetmiştir ve yaşadıklarını tuvallerine taşımıştır.

Esas adı 'Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón' olan Frida, Guillermo ve Matilde Kahlo'nun üçüncü kızları olarak 6 Temmuz 1907 yılında dünyaya gelmiştir. İlk iki ismi vaftiz gereğince, üçüncü ismi ise babasının isteği ile Almanca'da 'özgürlük, barış' anlamlarına gelen 'Frieda' isminden hareketle konulmuştur (Dexter, 2005:6). İçine kapanık ve hareketli bir çocukluk geçiren Frida, altı yaşında yakalandığı çocuk felci nedeniyle fiziksel acıyla tanışmıştır. Dokuz ay boyunca odasına mahkûm kalan Frida, çocuk felcinin izlerini hayatı boyunca fiziksel ve ruhsal olarak taşımıştır.

Onsekiz yaşına geldiğinde ise hayatının dönüm noktası olan tramvay kazasını geçirmiştir. Bu kazadan sonra tüm hayatı korseler, hastaneler ve doktorlar arasında geçecek; omurgası ve sağ bacağında dinmeyen bir acıyla yaşayacak, otuziki kez ameliyat edilecektir (Ankori, 2013:5). İlk aşkı olan Alejandro ile birlikte geçirdikleri bu kaza Frida'ya acıların en büyüğünü yaşatması yanında duygusal olarak da aşklarının bitişine neden olmuştur. Alejandro'nun yurt dışında eğitim almaya gitmesi, Frida'nın uzun süre yatağa bağlı kalması ve bir dizi operasyon geçirme süreci ile biten ilişkisi; Frida'nın duygusal miladı olarak görülmektedir (Erdoğan, 2010:402).

Yaşadığı talihsiz kaza, hem Frida hem de ailesi için zor bir süreci beraberinde getirmekle birlikte, Frida'nın resime olan ilgisinin ilerlemesine ve hatta resmin içinde kayboluşuna tanıklık etmiştir (Helland, 1992:397). Ailesi tarafından özel olarak yaptırılan ahşap yatağa annesinin yerleştiği ayna ise, Frida'nın kariyerinde önemli yere sahip olan bir figürdür. Çünkü yaşamının büyük bir bölümünü, bu aynaya bakarak çizdiği otoportreleri ile geçirmiştir.

Kaza sonrası toparlanma evresiyle birlikte sanat ve politika çevreleri ile yakınlaşmaya başlamıştır. Kübalı önder Julio Antonio Mella ve fotoğraf sanatçısı Tina Modotti ile tanışıp yakın arkadaş olduktan sonra birlikte dönemin sanatçılarının davetlerine, sosyalistlerin tartışmalarına katılmaya başlamışlardır (URL-1, 2017). Arkadaşı Tina Modotti aracılığıyla Meksikalı ressam Diego Rivera ile tanışmıştır ve 1929 yılında evlenmiştir. Fakat Frida'nın yaşamı boyunca acı içinde olan bedeni, Diego'nun sadakatsizliklerinden dolayı bu kez de duygusal olarak hırpalanmıştır (Çokatak, 2014:13).

Frida, bedenindeki dayanılmaz acılarla başa çıkmak için bütün gücüyle resim yapmış, sadece Meksika'da değil, Amerika'da ve Fransa'da çeşitli sergiler açmıştır. 1938'de New York'ta açtığı sergi ona büyük ün getirmiştir. 1942'de açılan Esmeralda adlı özel bir sanat okulunda Diego ile birlikte hocalığa başlayan Frida, hoca olmaktan çok sanatçı oldukları için dersleri de kişiliklerinin damgasını taşımıştır (Jamis, 2015: 256). 1954 yılında ölen Frida, Meksika'nın Coyoacán bölgesinde bir evde yaşamıştır ve bu ev günümüzde Casa Azul müzesi olarak ziyarete açıktır.

Frida'nın yaşadığı tüm bu fiziksel ve duygusal sarsıntılar, onun sanatına trajik ve travmatik aktarımlar olarak yansımıştır. Frida sanatını şekillendirirken, ailesinin köklerini her zaman önemsemiştir. Meksika geleneğine bağlı olan Frida için devrimcilik her zaman güçlü bir tutku olmuştur ve politik kimliği ile ön plana çıkmıştır.

Ülkesi için kaygılarını sesli olarak dile getirmiştir ve bağımsız bir kültürel kimlik için her fırsatta mücadele etmiştir (Glass, 2011:242; Batuhan, 2017:83).

1920’lerde komünist partiye katılmıştır (Borsa, 1990:37). Bir dizi toplumsal ve ulusal kurtuluş devrimine tanık olan bu dönem; aynı zamanda halk kitlelerinin ayağa kalktığı, eylemleri ve yaratıcılıklarıyla tarihin oluşumuna fiilen katılımlarıyla karakterize edilen bir dönemdir (Millon, 1994:6-7). 20. yüzyıl devrimleri arasında sanatın toplumsal devrimlerden nasıl etkilenebileceğini ortaya koyan Meksika Devrimi ise, bir resim okulunu doğuran tek devrimdir (Anderson, 2005:112).

‘Duvar Resmi’ olarak da anılan Modern Meksika resim sanatı, 1920’li yıllarda devletin sanatı denetim altına almasının en iyi örneği olarak “Duvar Resimleri Projesi” ile geliştirilmiştir (Çokatak, 2014:17). Meksikalı modern sanatçılar eserlerinde; siyasetin tematik olma durumu, bilinçaltı yaşantıların sanat üretimini etkilemesi, Realizm ve Sürrealizm akımları gibi ortaklıklar göstermişlerdir (Çokatak, 2014:5-6). Özellikle Realizm ve Sürrealizm karşıtlığının etkileri; Frida’nın sanatının modernizmin yıkıcılığına, tüketim kültürüne, parçalanmaya karşı bir direniş ve umut olduğunu yansıtmaktadır (Kaplan ve Kaplan, 2017:353). Eserleri her ne kadar Sürrealist olarak tanımlansa da bunu reddeden ve sadece yaşadığı gerçekliği betimlediğini söyleyen Frida, bu gerçekliği 143 eserinin 55 tanesini otoportre olarak resmederek ve ‘kendi gerçekliğinde’ ortaya koymuştur.

Frida’nın eserlerinde önemli ve ayrıcalıklı bir yeri olan otoportreler, kendi bedeninde mekânlaşan acının temsil edilmesinde adeta bir araç olarak kullanılmıştır. Sanatçının kaza sonrası maruz kaldığı fizyolojik bozulma, Diego ile olan evliliğindeki sadakatsizler ve kaybettiği doğmamış çocukları gibi birçok arketipal imge, mekânlaşan ve Frida’nın bedeninde temsil edilen acının otoportredeki örnekleri olarak verilebilir (Leppert, 2002:207; Özden, 2015:42).

Özetle Frida, iç dünyasını ve kendini en iyi anlatma biçimi olarak otoportreleri kullanmıştır. Simgesel nesnelere ve imgelerle içsel duyguların harmanlandığı otoportreleri, yansıttığı gerçeklik ile adeta sanatçının içsel dünyasına yolculuğun eserleri olarak görülmektedir.

Sanatta Yorumlama Aracı Olarak Otoportreler

Sanatçının özneliği ve kendiliğinde önemli bir yorumlama aracı olan otoportrelerin, bir gelenek olarak özellikle Rönesans döneminde oluşturulmaya başlandığı bilinmektedir (Susuz, 2007:37). Toplumsal bir yaşayış biçimi olarak sanatçı, otoportre ile kendi varlığının gerçekliğini tanımlayarak en zor şeyi gerçekleştirmektedir. Bu konuda Foucault, Gutman ve Hutton (2001:90), kendine hem bir öteki olarak dışarıdan bakabilmenin hem de kendini bir nesne olarak inceleyebilmenin önemini vurgulamışlardır. Bu bağlamda otoportre türü resimler, sunduğu içsel açıklık ve şeffaflık ile resim sanatında iddialı bir temsil türü haline gelmektedir.

Resim sanatında portre, sanatçının gerçek nedir sorusuna aradığı yanıt olarak değerlendirilmektedir (Uysal, 2015:108; Kahraman, 2014). Otoportre ise, portrede aranan ‘gerçek nedir’ sorusunu anlamlandırmaya çalışan sanatçı için çok yönlü bir açılım anlamına gelmektedir. Çünkü otoportreler, sanatçının kendine ve bedenine bakışı olarak, izleyicisine ‘ben’ kavramına yüklenen anlamı sunmaktadır (Uysal, 2015:111). Otoportrelerin yarattığı ‘çifte öznellik’, yani resmeden ve resmedilen olarak ‘ben’ problemini tartışan sanatçının kaygısı; sorgulamak, incelemek, keşfetmek ve anlamlandırmaktır (Helland, 1991:11; Codreanu, 2009:250).

Otoportreler doğası gereği içe bakan resimlerdir. Otoportrelerin psikanalitik önemini araştıran Knafo (1991:630), otoportrelerin artistik bir ifade olarak anlamı kullandığını ileri sürmüştür. Böylelikle tuvaler birer aynaya dönüşerek kendilerini yansıtır hale gelmektedir. Bu yönüyle ele alındığında kendi portresini yapan ressamın derdinin kendisi ile ve kişisel olduğu düşünülebilir. Kişinin kendi portresini ortaya koyan otoportre ise, barındırdığı öznel yan ile kimlik oluşturma, propaganda ve ölümsüzlüğe ulaşma gibi farklı amaçlara da hizmet edebilmektedir (Gök, 2016:31).

Bir sanatçının resmetmek üzere kendisini konu alması, ayna metaforuna göre sanatçının kendini tanıması ve bilmesi yoluyla, yani kendini inceleme altına almasıyla mümkündür (Susuz, 2007:51). Benzer biçimde Frida Kahlo'nun yatağına yerleştirilen aynanın varlığı, Frida'nın Frida'ya karşı olma durumunu tetikleyen ve sanatçıyı iç dünyasıyla yüzleştiren sembolik bir öge haline gelmiştir (Demir, 1995:40; Jamis, 1991:104). Bu bağlamda farklı uluslardan, kültürlerden, cinsiyetlerden ve yaşantılardan alınan biyografiler; sanatçıların portrelerine bakıldığında onun görüntülerinin, yazılarının, resimlerinin ve eylemlerinin anlaşılmasında kullanılabilmektedir. Frida Kahlo'nun imgelemi yazılarında, resimlerinde ve yaşamında ortaya konmasında gizlidir (Bakewell, 1993:166). Bu yönüyle Frida Kahlo'nun otoportrelerinin, her disiplin üzerinden, defalarca, yeniden ve farklı bağlamlarda okunabilecek potansiyele sahip eserler olduğu söylenebilir.

Bakewell'e (1993:168) göre Frida Kahlo, devrimin topukları üzerinde yükselerek ve Meksika'nın biçimlendirdiği yeni bir kimlik oluşturarak varlığını kazanmıştır. Kahlo'nun otoportreleri, Meksikalı olmanın, kadın olmanın, duygusal ve fiziksel acılardan dolayı sakat kalmanın gerçeklerini araştırırken; trajik yaşamındaki bedensel ve ruhsal acılarını ortaya koyan karmaşık ve aykırı bir ruhu temsil etmektedir (Barnet-Sanchez, 1997:245; Carton, 1993:451). Eserleri ile sızlanmanın ve acı içinde olmanın sadece dış görünüme ait bir unsur olmadığına, aynı zamanda kendini gizleme ve kendine maruz kalma arasında salınan bir durum olduğuna dikkat çekmiştir (Souter and Hodorog, 2008:255; Kettenmann, 2008:22).

Kahlo'nun sanatı ve yaşamı arasındaki çizgiyi ayırabilmek elbette ki zordur. Çünkü kaos ve düzen arasında gidip gelen yaşam mücadelesi, sanatında etkin bir rol almıştır (Udall, 2003-2004:10; Grimberg, 2004-2005:29). Eserlerinde fiziksel ve manevi dünyayı temsil eden mekânsal çağrışımlar ise, sanat ve mimarlık arakesitine yerleşen mekân ilişkisini bu çalışma için daha önemli hale getirmektedir.

Mimarlık ve Sanat Arakesitinde Mekân

Mimarlık disiplininin en önemli sorun alanı olan mekân olgusu, sanatçılar tarafından da sıklıkla konu edilmektedir. Kültürel açıdan değerlendirildiğinde mekân kavramı, düşünce tarihindeki sosyal veya ekonomik değişikliklere bağlı olarak farklılıklar barındırmaktadır (Yenişehirlioğlu, 1990:1). Resim sanatında mekân, her ne kadar sınırlandırılmış bir tuval alanı içinde gerçekleştirilse de; sanatçının dış ve iç dünyayı algılayış biçimleri sınırsızdır. Bu nedenle resim sanatında mekân, iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyutu yaratma süreci olarak tanımlanabilmektedir. Yani resimde mekân kavramı, sürekli yeni anlatım biçimlerinin denendiği daha girift bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mimarlıkta mekân ise, soyut veya somut olarak temsil edilmiş bir 'gerçek'liğin resmidir. Ancak üç boyutludur, hacimseldir ve kullanıcısının deneyimine sonsuza kadar açıktır. Resim sanatında mekân ve gerçeklik ilişkisi, soyut ve somut ilişkisine benzer biçimde bir arayışın temsili olarak görülmektedir. 19. yüzyılla birlikte Modernitenin dayattığı ilişkilerin köksüzleşmesi, yapaylığı ve sürekli değişimi zorunlu kılan kültürel düzen; 20.

yüzyıl başında Ekspresyonizm, Sürrealizm ve Soyut sanat gibi sanat akımları yoluyla psikolojik bunalımlar olarak dışavurulmuştur (Kaplan ve Kaplan, 2017:352).

Yeni bir gerçeklik arayışında olan Ekspresyonistler, gerçeğin başka bir yerde değil, sanatçının ruhunda gizli olduğunu savunmaktadır. Yani sanatçının gerçeği, dış dünya gerçekliğinden koparak içsel dünya gerçekliğine doğru hareket etmiştir. Böylelikle öznel ve kurgusal olan gerçeğin portre temsilinde yüzler, olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi soyutlama ve simgeleme yoluyla resmedilmiştir (Ernur, 2012:140). Sürrealistler ise, gerçeği insandaki izdüşüm olarak yorumlamışlardır. Sürrealist portrelerde figür, düşsel ortamdaki görüntüsü ile resmedilerek; bilinçaltındaki figür görüntüleri yüzeye aktarılmıştır (Ernur, 2012:145).

Resim sanatı tarihinde mekân kavramı dört aşamada ortaya çıkmaktadır. Bunlar; iki boyutlu yüzeysel mekân anlayışı, üç boyutlu mekân anlayışı, çok boyutlu mekân anlayışı ve kavramsal boyutlu mekân anlayışı'dır (Yenişehirlioğlu, 1990:4). 15. yüzyıldan önceki dönemlerde ortaya konan iki boyutlu mekân anlayışında hacimsiz ve boşluksuz formlarla karşılaşılırken; resmedilen mekânlar, figürlerin genellikle kutsal yasalara göre yer aldığı sahnelerden oluşmaktadır. Rönesans'la birlikte Öklid geometrisine dayanan ve çizgisel hatların kullanımıyla yeni bir mekân anlatma biçimi ortaya çıkarken; nesnelerin mekân içinde anlatılma biçimleri perspektifle beraber üç boyutlu bir hal almaya başlamıştır (Coşkun, 2005:2). 20. yüzyılın başından itibaren yaşanan Kübist devrim ile birlikte, üç boyutlu mekân kavramı parçalanarak çok boyutlu bir mekân anlayışına dönüşmüştür; mekânın izleyicinin zihninde oluşması sağlanmıştır (Yenişehirlioğlu, 1990:5-8).

Tüm bu tarihsel süreç içinde algıyı örgütleyen ve bilinç içeriklerini düzenleyen, geliştiren ve değiştiren çeşitli arketiplerin varlığı bilinmektedir. Bir nesnenin veya duygunun ilk halini belirten arketip kavramı, tarihi bağlantılar ve içgüdüler arasında bir köprü olarak tanımlanmaktadır (Jung, 2007:6). "Mimarlık arketipleridir" diyen Aldo Rossi (1984), her mimarlık eyleminde algısal yönelim olarak çeşitli imgelemlerin olduğunu iddia etmektedir. Çeşitli mimari elemanlar ve onun çağrışımları, ana içgüdüler doğrultusunda insanın ihtiyaç duyduğu mimari mekân özelliklerini belirlemiştir (Broadbent, 1980:130). Bu özelliklere göre insanlar (Yavuz, 2001:9):

- Sıcaklık, ışık ve diğer konfor koşullarının sağlandığı kapalı mekânlara ihtiyaç duyar.
- Bazı aktiviteleri dış dünyadan saklamak için kapalı mekânlara ihtiyaç duyar.
- Hayata dair çeşitli duyguları (hayalgücüne dayalı, fantastik düşünce, dini duygular) geliştirecek kapalı mekânlara ihtiyaç duyar. Korku, flört, yuva kurma, acı, zevk gibi duygular ve eğilimleri daha özgürce yaşamak için ise bir iç mekâna ihtiyaç duyar.

Benzer biçimde resim sanatı da çeşitli arketiplere sahiptir ve bu arketiplerin ortaya konmasında mekânı kullanabilmektedir. Resim sanatında eserin geçtiği veya sahnelendiği yer olarak gündeme gelen mekân, çeşitli imgeler yoluyla izleyicisine yansıtılmaktadır. Bir sanatçı, bilinç ya da bilinçaltından beslenerek imge gücünü çeşitli biçimlerde ortaya koyabilme yetisine sahiptir. Bu biçimlerden biri de şüphesiz otoportrelerdir.

Otoportreye yerleştirilen figür, renk, malzeme, ortam vb. gibi veriler; sanatçının iç dünyasına ait izlerin mekânsallaşmasında kullanılan birer temsil aracı haline dönüşmektedir. Ve bu araçlar, ikna edici ve etkileyici retorik tavırları ile Frida Kahlo'nun otoportrelerinde sıklıkla gözlenebilmektedir. Otoportrelerini kimi zaman gerçekçi bir mekânda kimi zamanda gerçekdışı bir mekânda, bazen de birden çok konuyu bir arada

anlatarak gerçekleştiren Frida Kahlo; otoportrelerine sıklıkla yerleştirdiği evcil hayvanlar, sembolik eşyalar, takılar, bitki örtüsü, kadın vb. arketipal imgeleri ile iç dünyasını ve acılarını yansıtmaktadır.

Kendisini Sürrealist olarak görmeyen Frida Kahlo, anlattığı gerçeklik ile en sade ve görünen dünyanın ötesinde bir temsili izleyicisine gösterme yolunu seçmiştir (Ernur, 2012:44). Özellikle günlük hayatının ve yaşamının aynadaki yansımasını resmeden Kahlo, tüm hislerini biçimsel bir formatta dile getirerek temsiliyetlerini gerçekleştirmiştir (Kaptan, 2013:65). Bu nedenle otoportrelerinde kişisel, ulusal ve politik düşüncelerini temsil eden retorik izler mevcuttur.

Retorik Duruşlar: Bir Yöntem / Biçim / Usul Denemesi

Mekânsal arketiplerin izinin sürülmesinde retorik bir yöntem olarak kullanan bu çalışma, Frida Kahlo'nun fiziksel ve ruhsal dünyasına yansımış olan acı ve travmaların dışavurumu olarak mekânsal referanslar içeren önemli eserlerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda sanatçının seçilen eserlerine ait mekânsal referanslar, retorik duruşlar (rhetorical modes) yoluyla okunarak analiz edilmiştir. Böylelikle otoportre ve mekân arasındaki ilişkide yeni bilgi oluşturulması hedeflenerek, Frida Kahlo'nun bu ilişki bağlamındaki önemi gündeme getirilmiştir.

Frida Kahlo'nun otoportrelerine has özgünlüğü ve retorik kendi içinde barındırdığı etki ve ikna amacı, bir yöntem denemesi geliştirmeye imkân vermiştir. Bu denemelerden biri olabilecek potansiyele sahip retorik duruşlar, ortaya koyduğu dört aşama ile otoportre ve mekân arasındaki ilişkinin sorgulanmasında bir araç olarak uygun görülmüştür. Böylelikle otoportre ve mekân ilişkisinde retorik iz sürmenin mümkün olup olamayacağı kuramsal düzeyde tartışmaya açılmıştır. Bu tartışmanın gerçekleşmesinde Kahlo'yu disiplinler arası bağlamda anlamak ve retorik izler yoluyla onu yeniden keşfetmek çalışmanın diğer amaçları arasında sıralanabilir.

Retorik Terimleri Sözlüğü'ne göre "Rhetorical Modes" olarak adlandırılan ve "esnek" bir terim olarak tanımlanan retorik duruşlar; çeşitlilik ve geleneği aynı anda tanımlarken bir temsiliyet örneği olarak dört tür ortaya koymaktadır (Durmuş, 2016; URL-2, 2015; URL-3, 2015):

* **Sergileme (Exposition):** Yorumlama, anlatım, sergi, sergileme, gösterim, ifade, teşhir vb. anlamlarına gelen 'exposition' durumunun amacı; bir fikri, ilgili kanıtları ve uygun tartışmayı sunarak bilgileri açıklamak ve analiz etmektir.

* **Tartışma (Argumentation):** Tartışma, münakaşa, yargılama vb. anlamlarına gelen 'argumentation' durumunun amacı; okuyucuyu tamamen ikna eden akıl yürütme, tartışma ve argümanlar sunarak bir fikrin veya görüşün geçerliliğini kanıtlamaktır.

* **Betimleme (Description):** Tarif, tasvir, tanım, betimleme vb. anlamlarına gelen 'description' durumunun amacı; bir kişiyi, yeri, olayı veya eylemi yeniden yaratmak, icat etmek veya görsel olarak sunmaktır. Böylelikle okuyucu betimlenen her türlü durumu resmedebilir. Betimleme yapılırken beş duyuya hitap edilebilir, açık ve objektif ya da son derece duygusal ve öznel olunabilir.

* **Hikâyeleme (Narration):** Anlatım, hikâyeleme, öyküleme, anlatma vb. anlamlarına gelen 'narration' durumunun amacı; bir hikâye ya da bir olayı ortamıyla birlikte anlatmaktır.

Yaygın olarak kullanılan ve retorik açıdan yukarıda tanımlanmış olan bu dört tür, içerdikleri zengin anlam olanakları ile mekânsal yorumlamalara hizmet edebilecek analiz araçları olarak kullanılmıştır (Durmuş, 2016). Aşağıdaki tablo, otoportre ve mekân arasındaki ilişkinin sorgulanmasında retorik duruşların nasıl kullanılabileceğine dair bir yöntem önerisi sunmaktadır (Şekil 1).

Tabloya göre turuncu alanda Frida Kahlo'nun aynı temaya bağlı olarak resmettiği otoportreler yer almaktadır. Yeşil alanda ise retorik duruş araçlarının seçilen otoportreler üzerindeki mekânsal izleri çeşitli kavramlar ve figürler halinde sıralanmaktadır.

REFERANS	RETORİK DURUŞLAR (YÖNTEM/BİÇİM/USUL)				FRIDA KAHLO ESERLERİ
	SERGİLEME	TARTIŞMA	BETİMLEME	HİKÂYELEME	
OTOPORTRE					
MEKÂN					

Şekil 1: Otoportre ve Mekân İlişkisinde Retorik Analiz İçin Yöntem Önerisi

Frida Kahlo'nun seçilen eserleri, otoportre ve mekân açısından ortaklık barındıran eserlerin gruplanması ile oluşturulmuştur (Şekil 2-5). Kahlo'nun mekânlarının retorik analizinde;

- Sergileme duruşu, eseri görünen hali ile ortaya koymayı,
- Tartışma duruşu, ikna için kullanılan çeşitli referanslara (bakış, imge, nesne vb.) işaret etmeyi,
- Betimleme duruşu, verilen mesajın açık veya örtük olma durumunu ve duylara hitap etme biçimini,
- Hikâyeleme duruşu ise, sanatçının yaşamında referans verdiği öyküsüne ve ortamına değinmeyi esas almaktadır.

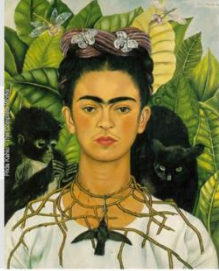
Otoportrelerde Retorik İzler: Frida Kahlo ve Mekânları


Çalışma kapsamında kurgulanan yöntem doğrultusunda Frida Kahlo'nun 55 otoportresinden benzer temalı olanlar tablolar halinde gruplanmıştır. Toplamda 32 otoportrenin yer verildiği bu çalışmada; çeşitli arketipal imgelerin varlığı, eser mekânlarının şekillenmesinde etkili olmuştur (Şekil 2-5).

Kendi gerçekliğini tüm çıplaklığı ile ortaya koyan Frida Kahlo, çektiği acılardan kurtulmak için ölümü arzularışını, kaybettiği çocuklarına duyduğu özlemi ya da eşi tarafından aldatılmış olmanın kederini bir takım arketipal imgelerle izleyicisine aktarmıştır. Bitki örtüsü, hayvanlar, elbiseler, çiçekler, doğum, fetüs, ölüm, kadın, yatak, aile, doğa, ayna, saç, beden, gerçekler, beklentiler vb. olarak sıralanabilecek tüm arketipal imgeler; sanatçının iç dünyası ve onun otoportrelerindeki mekânsal temsili ile ilişkili görünmektedir.

Şekil 2'deki tabloda yer alan 11 otoportre, sanatçının dik bakışlarının aktarılma biçimi ve gerçekliğin nakledilme biçimi ile izleyicisini hayran bıraktıracak derecede gerçektir. Ben kimim, ne düşünüyorum, nasıl hissediyorum gibi mesajları izleyicisine ulaştırmayı hedefleyen sanatçı; seçilen otoportre dizisinde bu mesajları hayvan ve çiçek figürleri ile gerçekleştirmektedir. Hayvan figürleri olarak maymun, kuş ve kedi gözlemlenirken; çiçek figürleri olarak sanatçının saçına yerleştirilen farklı renk ve biçimlerdeki örgüler dikkati çekmektedir. Hayvan ve çiçek figürlerinin ağırlıklı kullanımından kaynaklı olarak, dış mekânda ve açık mekânda otoportre sahneleri mevcuttur. Bu durum sergileme, tartışma, betimleme ve hikâyeleme retorik duruşlarına göre; sanatçının

tekrar eden mekânlarda benzer duygu durumlarını işlediğini ve kendi gerçekliğini kendi yüzü yoluyla benzer mekânlarda naklettiğini göstermektedir.

REFERANS	RETORİK DURUŞLAR (YÖNTEM/BİÇİM/USUL)				FRIDA KAHLO ESERLERİ
	SERGİLEME	TARTIŞMA	BETİMLEME	HİKÂYELEME	
Otoportre	Hayvan, Çiçek, Örgü	Dik Bakış ve İfade	Acı, Sevgi, Doğa Ana	Çocuk Özlemi	
Mekân	Dış Mekân Açık Mekân	Gerçekliğin Nakli	Yaprak, Dal, Orman fonu	Tekrar Eden Temsil Ortamları	



Şekil 2: Hayvan, Çiçek ve Örgü Figürlü Otoportrelerde Retorik Duruşlar (Otoportreler: URL-1)

Örneğin “Self-portrait with Necklace of Thorns” (1940) otoportresinde Frida Kahlo, Mesih’in dikenlerini kolye olarak üzerine giymiştir. Boynuna kazınan dikenler, eşi Diego’yla olan boşanmasının acısını simgelemektedir. Sol omzunun üstünde, kötü şansın ve ölümün simgesi olan siyah kedi, sağ tarafında ise şeytanın sembolü olan ve Diego’nun armağanı olan evcil maymun görülmektedir. Arka planda ise büyük yapraklı tropik bitkiler duvar etkisi olarak kullanılarak bir fon/yüzey tanımlamaktadır.

Frida Kahlo’nun çocuk sahibi olmaya duyduğu özlem; yaşamı boyunca papağan, maymun ve köpek gibi birçok evcil hayvan edinmesine sebep olmuştur. Seçili otoportrelerde yer alan maymunlar, bu özlemin bir yansımasını temsil etmektedir. “Self-portrait with Monkey” (1940) otoportresinde yer alan maymunun nazikçe ve hassasça kolunu Frida’nın boynuna yerleştirmesi, koruyucu bir tavır ortaya koyarak Frida’nın özlemini dindirmeye çalışmaktadır. Ayrıca arka plandaki yaprakların sayısı ve büyüklüğü, resimdeki nesnelere izleyiciye doğru itme görevi gören bir fon oluşturmaktadır. Seçili otoportrelerin tümünde arka planın tezatlık barındırmak yerine çok benzer tropik görünümde ve yeşil ağırlıklı olması, tekrar eden bir temsiliyet ortamının oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Söz konusu tropik görüntü, sanatçının yaşadığı acı deneyimlerin bir kaçış alanı olarak dış mekân ve açık mekânda gerçekleşmektedir.

Şekil 3’teki tabloda yer alan 7 otoportrenin ortak özelliği; doğum, çocuk ve yatak figürleri ile mesaj vermeyi seçmeleridir. Acının sanatın belirleyicisi olduğuna inanan

Frida Kahlo, bu tablodaki otoportrelerde çocuk, doğum, fetüs, bebek gibi imgeler yoluyla kendini resmetmiştir. Genellikle iç mekân ağırlıklı referanslar barındıran otoportreler, yatak figürünün farklı konum ve açılarda kullanımı ile desteklenmiştir. Dış mekân referansları olarak ise yine yatak figürünün açık mekânda konumlandığı gözlenmektedir. Bu durum sergileme, tartışma, betimleme ve hikâyeleme retorik duruşlarına göre; sanatçının tekrar eden mekânlarda çocuk özlemine ve kayıplarını işlediğini, bazen özne bazen de nesne olarak kendini temsil etmesi ile benzer mekânlarda kendisini resmettiğini göstermektedir.

REFERANS	RETORİK DURUŞLAR (YÖNTEM/BİÇİM/USUL)				FRIDA KAHLO ESERLERİ
	SERGİLEME	TARTIŞMA	BETİMLEME	HİKÂYELEME	
Otoportre	Doğum, Çocuk, Yatak	Anne Frida Çocuk Frida	Acı, Özlem	Çocuk Özlemi	
Mekân	Dış Mekân İç Mekân	Boşluk, Yokluk	Yatak, Oda	Tekrar Eden Temsil Ortamları	 



Şekil 3: Doğum, Çocuk ve Yatak Figürlü Otoportrelerde Retorik Duruşlar (Otoportreler: URL-1)

Örneğin “Me and My Doll” (1937) adlı otoportresinde Frida, bir bebekle yataкта oturmaktadır. Frida'nın kaybettiği bebeklerinin yerine geçen bu oyuncak bebekle olan uzak ve bağlantısız konumu, bu konuda çektiği acıyı temsil etmektedir. Bebeği umursamaz tavrının bakışlarına yerleştiği otoportrede, bebeğin yanında içtiği sigara bu hissi desteklemektedir. Bebek kendi çocuğu değildir, oyuncak görünümündedir ve ona hiç bağlanmamıştır. Yüzünde üzüntü ve yalnızlık ifadesi vardır, odası boştur ve boşluk duygusu hâkimdir (URL-4, 2017). Yine de bu resmin, annelik için umutsuz birinden beklenen bir imaj olmadığı söylenebilmektedir (Mencimer, 2002).

Benzer biçimde “My Birth” (1932) adlı otoportresi, ‘açık yara’ kavramını radikal olarak yeniden tanımlamaktadır (Bakewell, 1993:176). Beyaz çarşaf serili yatağın üzerinde yatan bir kadın yüzünü beyaz bir örtü ile kaplamıştır. Kendi doğumunu ve bebek sahibi olma konusundaki hayal kırıklıklarını aynı anda resmeden Frida, bu eseri ile kısa süre önce hamileliğini sona erdirmek zorunda kalmış olabileceğini düşündürmektedir. Burada doğum anında görülen Frida'nın yüzü, hem anne Frida hem de kaybettiği çocukları temsil eden çocuk Frida olmak üzere iki türdür (URL-5, 2017).

Yatak figürü ile temsil edilen bir diğer otoportresi olan “A Few Small Nips” (1935) adlı eserde ise, eşini bıçaklayan gerçek bir adamın savunmasından esinlenerek, pek çok kadının karşılaştığı manevi şiddetin ve acının temsilini gerçekleştirmiştir. Burada kullanılan yatak figürü, eşi ile yaşadığı acı dolu ve çalkantılı ilişkinin mekânı olarak yorumlanmıştır.

Son olarak “My Grandparents, My Parents, and I” (1936) adlı otoportresinde çocuk, yine Frida’nın merkezindedir ve burada temsil edilen çocuk yine kendisidir. Kendi çocukluğunu tasvir ettiği bir diğer otoportre olan “My Nurse and I” (1937) adlı eserde ise Frida’nın yerli süt hemşiresi tarafından emzirilmesi resmedilmiştir. Frida ve hemşire arasındaki ilişki soğuk ve uzaktır. Frida’nın kendi annesinden kopma ve ayrılma hissi temsil edilmiştir. Her iki otoportrede de Frida kendisini anne ve çocuk özneleri olarak birbirinin yerine geçen durumlarda resmetmiştir. Yatak figürünün kullanıldığı diğer otoportrelerden farklı olarak dış mekân kullanımı hâkimdir.

Seçili otoportrelerin neredeyse tümünde kullanılan yatak figürü, iç mekân referansı olarak doğum, fetüs, bebek ve acı gibi arketipal imgelerin sergilendiği durumu temsil etmektedir. Frida Kahlo’nun yaşamı algılayış biçimi ve iç dünyasının tezahürü, otoportrelerinde imgeler yoluyla sıklıkla izlenebilmektedir.

Şekil 4’teki tabloda yer alan 7 otoportrenin ortak özelliği; ölüm, acı, beden ve yara temsillerinin ağırlıkta olduğu resimlerden seçilmesidir. Kendini sıklıkla bir yatakta resmeden Frida, buradaki çalışmalarda yatak imgesini doğum ve bebek figürleri aksine ölüm ile eşleştirmiştir. Vücudunda resmedilen izler ve yaralar, hem fiziksel hem de ruhsal dünyasının yansımaları temsil eden önemli göstergelerdir.

REFERANS	RETORİK DURUŞLAR (YÖNTEM/BİÇİM/USUL)				FRIDA KAHLO ESERLERİ
	SERGİLEME	TARTIŞMA	BETİMLEME	HİKÂYELEME	
Otoportre	Ölüm, Acı, Beden, Yara	Frida Suretleri	Ölüm, Yara	Ölüm Arzusu	
Mekân	Dış Mekân	Bedensel Yansıma	Yatak, Çorak Peyzaj, Orman	Tekrar Eden Temsil Ortamları	



Şekil 4: Ölüm, Acı, Beden ve Yara Figürlü Otoportrelerde Retorik Duruşlar (Otoportreler: URL-1)

Örneğin “Without Hope” (1945) adlı otoportresinde Frida, kendisini dağlık bir bölgede ve dış mekânda resmederken yatak ve tuvalerini yerleştirdiği figür ön plana çıkmaktadır. Arka planda yer alan güneş ve ayın aynı anda resmedilmesi, Frida’nın yaşama tutunma umudundaki gelgitleri vurgulamaktadır (URL-6, 2017). “Thinking About Death” (1943) adlı otoportresi ise, Frida’nın hayatının son yıllarında geçirdiği çok sayıda hastalık ve komplikasyon ile temsil edilmektedir. Zayıf sağlık durumundan ötürü ölüm, aklından geçen kaçınılmaz düşünce olarak, alnında bir kafatası olarak imgeleşmiştir. Arka planda ise hayatın sembolü olarak bol yeşil yapraklı tropik görüntü hâkimdir. Açık mekânda kendisini resmeden Frida ölümün, yaşam için başka bir yol olduğuna vurgu yapmaktadır (URL-7, 2017).

Bedensel yansımasının ve Frida suretlerinin yer aldığı “Tree of Hope” (1964) adlı otoportresinde, kasvetli gökyüzünün altında güneş ile ay yine bir aradadır. Resmin arka planı, aydınlık ve karanlık olarak iki bölüme ayrılmıştır. Karanlık tarafta yer alan ve

izleyicisine bakan Frida, geleneksel Tehuana kostümünüyle güçlü ve kendinden emin görünmektedir. Bir sedye üzerinde sırtı dönük biçimde uzanan diğer Frida ise, bedeninde izlenen yara izleri ile hastane yatağındadır. Arka fonda yer alan çorak peyzaj, Frida'nın sırtında yer alan yaraların metaforu olarak zemin anlatımına dönüşmektedir (URL-8, 2017). Benzer biçimde "Two Fridas" (1939) adlı otoportrede de iki Frida karanlık bir gökyüzü altında oturmaktadır. Beden dilleri ve elele tutuşmaları ile aynı kaderi paylaştıkları gözlenen resimde, ayakları altında yatan çöl umutsuzluk hissi vermektedir (URL-9, 2017). Frida suretlerinin birinde sağlam, diğerinde ise kan kaybeden bir Frida temsili ön plana çıkmaktadır (Demir, 1995:49).

"The Wounded Deer" (1946) adlı otoportresinde ise kendisini bir geyik başı olarak resmeden Frida, oklarla yaralı haldedir. Otoportrenin yer aldığı mekân, korku ve umutsuzluk duygularını çağrıştıran ölü ağaçlar ve kırık dallarla dolu bir ormandır. Fırtınalı gökyüzü, bir miktar umut getirirken yine de uzakta bir ifadedir (URL-10, 2017). Bedensel yansıma olarak görünen ceylan, Frida'nın kendi bedenindeki fiziksel yaralara bir tepki olarak düşünülmektedir. Benzer biçimde bedenini merkeze alan "The Broken Column" (1944) adlı otoportresinin en çarpıcı noktası, Kahlo'nun bedeninin tam bozulması ve mutasyona uğramasıdır (Pinto, 2005:297). Beden formunu bölen sütun, diğer otoportrelerde bulunan Frida suretlerini de yansıtmaktadır. Tenine nüfuz eden çiviler, hem çocukluk dönemi hastalıklarını hem de geçirdiği tramvay kazası sonucundaki acısını temsil etmektedir.

Seçili otoportrelerde ağırlıklı olarak kullanılan dış mekân; ölüm, acı, beden ve yara gibi arketipal imgelerin sergilendiği ortamı temsil etmektedir. Otoportrelerde Frida Kahlo'nun iç dünyasındaki, ruhundaki, bedenindeki acıları ve kırıklıkları kendi bedeni yoluyla ve iddialı bir gösterimle sunulmaktadır.

Şekil 5'teki tabloda yer alan 7 otoportrenin ortak özelliği; elbise temsiline ağırlıkta olduğu resimlerden seçilmesidir. Kendini sıklıkla geleneksel elbiseler içinde resmeden Frida, elbise figürünü cinsiyet kimlikleri üzerinden tartışmaktadır.

REFERANS	RETORİK DURUŞLAR (YÖNTEM/BİÇİM/USUL)				FRIDA KAHLO ESERLERİ
	SERGİLEME	TARTIŞMA	BETİMLEME	HİKÂYELEME	
Otoportre	Elbise	Kimlik, Cinsiyet	Aşk, Hayal kırıklığı	Yalnızlık, Ayrılık	
Mekân	Dış Mekân İç Mekân	Kadın, Erkek	Meksika, Amerika	Tekrar Eden Temsil Ortamları	



Şekil 5:Elbise Figürlü Otoportrelerde Retorik Duruşlar (Otoportreler: URL-1)

Örneğin "Self Portrait in a Velvet Dress" (1926) adlı ilk eserleri arasında yer alan otoportresini, ilk aşkı Alejandro ile olan ilişkisinin kötüye gittiği dönemde yapmıştır. Kırmızı kadife bir elbise içinde kendini resmeden Frida, bu çalışmada Alejandro'nun sevgisini kazanabilecek sihirli güce sahip olduğunun umudunu temsil etmektedir (URL-11, 2017).

“The composition Self Portrait with Cropped Hair” (1940) adlı otoportresinde ise aksine, saç ve kadınsı kıyafetlerden uzak bir biçimde erkek kılığında görünmektedir. İlk eserde umudu, ikinci eserde kadın kimliğini cinsiyet ve kültür ilişkisi üzerinden yorumlayan sanatçı; sanat eserinde kadın ve erkek kimlikleri arasındaki bağı ortaya koymaktadır (Bakewell, 1993: 179).

“My Dress Hangs There” (1933) ve “Self Portrait along the Boarder Line between Mexico and the United States” (1932) adlı otoportreler ise, arka planda yer alan Meksika ve Amerika temsillerinin yalnızlık ve ayrılık hisleriyle harmanlanmasıyla ortaya konmuştur. Bu çalışmalarda mekânsal referanslar daha evrensel ölçekte olup ülkelere ait çeşitli figürler ile örneklenmiştir. Otoportrelerin birinde Frida pembe elbisesi içinde yer alırken, diğerinde sadece asılı bir Tehuana elbisesi resmedilmiştir. Ruhunun hala Meksika’ya ait olduğunu vurgulayan Frida, aynı zamanda Modernite ve kültürel nasyonalizm çatışmasını örneklemektedir (Helland, 1991:9; Codreanu, 2009:249).

“Memory, the Heart” (1937) adlı otoportresinde görülen Tehuana elbisesi ise, yine bir kez daha görünmesine rağmen giymediği bir figür olarak karşımızdadır. Elbiseyi giymek yerine onu esrarengiz biçimde gökyüzünden düşen kırmızı bir şerit ile asmaktadır (Andersen, 2009:125). Burada Kahlo, eşi Diego’dan koptuğu ve onunla beraber olduğu zamanları hatırlayarak, yalnızlık ve ayrılık hislerini ön plana çıkarmaktadır. Bu hisleri destekler nitelikte çorak bir alan ve kasvetli gökyüzü mekânsal atmosferi oluşturmaktadır. Yine de tüm bu hislerden arınmak istercesine otoportrenin bir kenarında deniz konumlandırılmıştır (Grimberg, 2004-2005:26).

Son olarak “Self-Portrait as a Tehuana” (1943) adlı otoportrede, Tehuana tarzı geleneksel elbise, çiçek, abartılmış tüyler ve Diego figürleri görülmektedir. Tüm bu figürlerin yanyana olma hali, cinsel kimliğin karmaşıklığını ifade ederken; İsa ile ilişkili olan dikenlerin tacı, bir Tehuana başlığı haline dönüşerek Frida’yı çevrelemektedir (Bakewell, 1993:172). Otoportrenin neredeyse tüm alanını kaplayan elbise, mekânsal olarak hem dış hem de iç mekânın tamamını oluşturmaktadır.

Seçili otoportrelerde ağırlıklı olarak kullanılan dış mekân; elbise arketipal imgesinin farklı biçimlerde (asılı, giyili, geleneksel, erkeksi, kadınsı vb.) sergilendiği ortamı temsil etmektedir. Bu durum sergileme, tartışma, betimleme ve hikâyeleme retorik duruşlarına göre; sanatçının tekrar eden mekânlarda yalnızlık ve ayrılık temalarını işlediğini ve kadın-erkek kimliklerini tartışmaya açtığını göstermektedir.

Sonuç

20. yüzyılın özgün ve ayrıcalıklı sanatçılarından olan Frida Kahlo, kendi iç dünyasını cesur ve özgür bir biçimde ortaya koymadaki başarısını otoportreleri aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Sanat ve mimarlık disiplinlerinin ortak temsil ortamı olan mekân olgusu ise, disiplinlerarası ilişkinin ortaya konmasında bir alternatif olarak gündeme gelen ve bu ilişkiyi sorgulayarak bir ikna eylemi haline getiren kuramsal yaklaşımların bir parçası olarak görülebilmektedir.

Yaşamını bir mücadele alanı olarak ortaya koyan Frida Kahlo, kişisel duygularını ve bu duyguların bilinçli ya da bilinçsiz resmedilmiş mekân temsillerini otoportrelerinde tüm samimiyeti ve gerçekliği ile ortaya koymuştur. Bu bağlamda, sanat ve mekân arasındaki ilişki, bir ressam ve otoportreleri yoluyla yeniden gündeme getirilerek; mimarlıkta mekân olgusu sanat disiplinleri üzerinden yeni bir platforma taşınmıştır. Böylelikle çarpıcılık, canlılık ve neredeyse tanıdıklığın dokunulabilir hissini Kahlo’nun çalışmalarında deneyimlenmesi; onu uluslararası bir figür olarak yeniden okuyucusuna hatırlatmaktadır.

Sonuç olarak otoportre ve mekân arasındaki ilişki, bir retorik -yani bir etki ve ikna eylemi- olarak değerlendirildiğinde; Frida Kahlo'nun otoportrelerindeki mekânsal izler, çeşitli arketipal imgeler halinde gruplanmıştır. 'Hayvan, Çiçek ve Örgü Figürlü', 'Doğum, Çocuk ve Yatak Figürlü', 'Ölüm, Acı, Beden ve Yara Figürlü' ve 'Elbise Figürlü' olmak üzere dört gruba ayrılan imgeler; Frida Kahlo'nun yaşamı ve sanatının mekân olgusu üzerinden retorik bir özeti olarak düşünülmektedir.

Kaynaklar

- Andersen, C. (2009), *Remembrance of an Open Wound: Frida Kahlo and Post-revolutionary Mexican Identity*, South Atlantic Review, 74(4):119-130.
- Anderson, J.L. (2005), **Che Guevara Devrimci Bir Hayat**, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ankori, G. (2013), **Critical Lives: Frida Kahlo**, Glasgow:Reaktion Books.
- Bakewell, L. (1993), *Frida Kahlo: A Contemporary Feminist Reading*, Frontiers: A Journal of Women Studies, 13(3): 165-189.
- Barnet-Sanchez, H. (1997), *Frida Kahlo: Her Life And Art Revisited*, Latin American Research Review, 32(3): 243-257.
- Batuhan, T. (2017), Self Portraits of Frida: Mexican Cultural Context Between the Accident and Diego, in **Recent Developments in Arts**, Z. Bialas, H. Aslan, M. A. Icbay ve H. Arslan (Ed.), Bialystok: E-Bwn, 81-89.
- Borsa, J. (1990), *Towards a Politics of Location, Rethinking Marinality*, Canadian Woman Studies, 11(1): 36-39.
- Broadbent, G. (1980), The Deep Structures of Architecture, in **Signs, Symbols and Architecture**, G. Broadbent, R. Bunt ve C.Jenks (Ed.), Chichester: John Wiley & Sons Ltd., 119-169.
- Carton, J. B. (1993), *Strike a Pose: The Framing of Madonna and Frida Kahlo*, Texas Studies in Literature and Language, 35(4): 440-452.
- Codreanu, F. (2009), *Dynamics of Blood in Frida Kahlo's Creation*, Bulletin of the Transilvania University of Braşov, 2(51): 249-256.
- Coşkun, R. (2005), **Resimde Zaman Kavramı**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Çebi, M. S. (2008), *Sembolik/Retoriksel Bir Eylem Olarak Dil'in Anlam İnşasındaki Aracılık İşlevi*, Selçuk İletişim, 5(2): 183-198.
- Çokatak, D. (2014), Frida Kahlo'nun Resminde Kadın Olgusu, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Edirne.
- Demir, H. (1995), *Biz Frida'yı Çok Sevdik*, Kadın Araştırmaları Dergisi, 3: 36-51.
- Dexter, E. (2005), The Universal Dialectics of Frida Kahlo, in **Frida Kahlo**, E. Dexter ve T. Barson (Ed.), London: Tate Publishing.
- Durmuş, S. (2016), *Mimarlıkta Retorik*, Basılmamış Lisansüstü Ders Notları, KTÜ, Trabzon.
- Durmuş, S. ve Şengül, Ö.G. (2017), *Mimarlığın Metinsel Temsilinde Retorik İnşa: Usûl-i Mîmârî-i Osmanî*, Metu Journal of The Faculty of Architecture, 34(1): 107-131. Doi: 10.4305/Metu.Jfa.2016.2.12
- Durmuş Öztürk, S., Beşgen, A. ve Kuloğlu, N. (2018), *Rethinking Basic Design Education: Deconstruction of Anatolian Carpets*, Art-Sanat Journal, 9: 463-478.
- Eck, C. V. (1999), *Enduring principles of architecture in Alberti's On the Art of Building: How did Alberti set out to formulate them?*, The Journal of Architecture, 4(2): 119-127.
- Erdoğan, Ö. (2010), **Dahiler ve Aşkları**, İstanbul: İkaros Yayınevi, 400-412.

- Ernur, T. (2012), 20. yy. Resim Sanatında Portrenin Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Foucault, M. ve Gutman, H., Hutton, P. (2001), **Kendini Bilmek**, (Çev: Gül Çagalı Güven), İstanbul: OM Yayınevi.
- Fuentes, C. Herrera, H. ve Tibol, R. (2016) Frida Kahlo Mexican Painter Movement: Surrealism, <http://www.theartstory.org/artist-kahlo-frida.htm> [19/02/2016].
- Glass, D. (2011), *Once Upon a Time in Mexico: Frida Kahlo's Garden at La Casa Azul, Coyoacán*, Garden History, 39(2): 239-248.
- Gök, C. (2016), *Resim ve Fotoğraf Sanatında Portre Geleneğinden Selfie'ye, Medeniyet Sanat*, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 2(1): 29-47.
- Grimberg, S. (2004-2005), *Frida Kahlo's Still Lifes: I Paint Flowers So They Will Not Die*, Woman's Art Journal, 25(2): 25-30.
- Harvey, D. (2003), **Postmodernliğin Durumu**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Helland, J. (1991), *Aztec Imagery in Frida Kahlo's Paintings: Indigeneity and Political Commitment*, Woman's Art Journal, 11(2): 8-13.
- Helland, J. (1992), Culture, Politics, And Identity in the Paintings of Frida Kahlo, in **The Expanding Discourse: Feminism and Art History**, N. Broude ve M. Garrard (Ed.), 397-408. New York: Harper Collins.
- Jamis, R. (2015), **Frida Kahlo: Aşk ve Acı**, İstanbul: Everest yayınları.
- Jamis, R. (1991), **Frida Kahlo**, İstanbul: Afa Yayınları.
- Jung, C. G. (2007), **İnsan ve Sembolleri**, Ali Nihat Babaoğlu (çev.), İstanbul: Okuyan Yayinevi.
- Kahraman, H. B. (2004), *Otoportre ve Çok Daha Ötesi*, Radikal Gazetesi, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=121575>
- Kaplan, F. N. ve Kaplan, A. B. (2017), *Cosmogonic Portraits of Factual and Imaginal Reality: Anatomy of Biological and Spiritual Pain in Frida Kahlo's Imagination*, Journal of Current Researches on Social Sciences, 7(4): 349-364.
- Kaptan, C. (2013), *Acı ve Sanat*, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 12:59-81.
- Kettenmann, A. (2008), **Frida Kahlo Pain and Passion**. Germany: Taschen.
- Knafo, D. (1991), *Egon Schiele and Frida Kahlo: The Self-Portrait as Mirror*, Journal of the American Academy of Psychoanalysis, 19(4): 630-647.
- Leppert, R. (2002), **Sanatta Anlamların Görüntüsü**, Çeviren: İsmail Türkmen. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mencimer, S. (2002), *The Trouble With Frida Kahlo*, Washington Monthly.
- Özden, L. (2015), *Çağdaş Sanatta Gösteriye Dönüşen Acı*, Aydın Sanat, 1(2): 41-54.
- Pinto, C. (2005), *Frida Kahlo*, British Medical Journal, 331(7511):297.
- Rossi, A. (1984), **The Architecture of the City**, Oppositions Books, The MIT Press.
- Souter, G. Hodorog A. M. (2008), **Kahlo:1907-1954**. Oradea: Aquila'93 Publishing House.
- Susuz, S. (2007), Günümüz Sanatında Özne Bir Tavrı Olarak Sanatçının Kendi İmgesi, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Tanyeli, U. (2006), *Resheymim: Sanat ve Tasarımda Disiplin Sınırlarının Yıkılışı*, Arredamento Mimarlık Dergisi, 2006(02): 46-48.
- Udall, S. R., (2003-2004). *Frida Kahlo's Mexican Body: History, Identity, and Artistic Aspiration*, Woman's Art Journal, 24(2): 10-14.
- URL-1, <https://www.frida-kahlo-foundation.org/>, 2017.

- URL-2,
<http://wps.prenhall.com/wps/media/objects/1188/1217309/McMahanglossary.pdf>, 2015.
- URL-3,
http://www1.pgcps.org/uploadedFiles/Schools_and_Centers/High_Schools/DuVal/Academics/Advanced_Placement/APLangRhetoricalTermsList.pdf, 2015.
- URL-4, 2017, <http://www.fridakahlo.org/me-and-my-doll.jsp>, 2017.
- URL-5, 2017, <http://www.fridakahlo.org/my-birth.jsp>, 2017.
- URL-6, 2017, <https://www.fridakahlo.org/without-hope.jsp>, 2017.
- URL-7, 2017, <http://www.fridakahlo.org/thinking-about-death.jsp>, 2017.
- URL-8, 2017, <https://www.fridakahlo.org/tree-of-hope.jsp>, 2017.
- URL-9, 2017, <https://www.fridakahlo.org/the-two-fridas.jsp>, 2017.
- URL-10, 2017, <https://www.fridakahlo.org/the-wounded-deer.jsp>, 2017.
- URL-11, 2017, <http://www.fridakahlo.org/self-portrait-in-a-velvet-dress.jsp>, 2017.
- Uysal, A. (2015), *Yüzün Ötesi - Portre Kurmak Üzerine...*, Sanat ve Tasarım Dergisi, 4(1): 107-122.
- Yavuz, B. (2001), Bir Mimari Arketip ve İletişim Nesnesi Olan Duvara Ait Yananlamsal Bir Analiz, Yüksel Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Yenişehirlioğlu, F. (1990), *Resimde Zaman ve Mekân Kavramı*, ODTÜ İşletme Fakültesinde Yapılan Konuşma Metni, 1-9.